

# L'offre du spectacle dans le monde byzantin et le chemin de l'Occident. Continuité, transmission et transformations théâtrales

*Ștefana Pop-Curșeu*

Université Babes-Bolyai de Cluj Napoca

En dépit de toutes les vitupérations des saints Pères de l'Église contre le théâtre et les jeux païens de leur temps, en dépit de toutes les lois et de tous les décrets qui ont essayé de bannir à jamais les acteurs et les gens du spectacle de la société chrétienne, il nous apparaît aujourd'hui incontestable qu'il n'y a jamais eu de véritable interruption dans l'existence, protéiforme il faut le reconnaître, du jeu théâtral.

Comment le monde religieux byzantin réussit-il à se former, à se maintenir et à faire face au monde attrayant du spectacle païen ? Quels furent les compromis à faire et que sont devenus les mimes gréco-romains, si diabolisés par Jean Chrysostome, Salvien de Marseille et tant d'autres ? Voici quelques questions pour lesquelles nous esquisserons des réponses.

Le combat mené entre l'Église et le théâtre pendant les premiers siècles chrétiens n'a fait que favoriser un rapprochement, au début imperceptible, entre ces deux ennemis, il n'a fait que sublimer un art de la scène qui avait perdu ses racines rituelles pour s'ancrer dans la satire sociale, et a fini par lui redonner une vitalité spirituelle d'un autre type, bien que toujours héritière de l'esprit tragique hellène. Vers la fin de l'Antiquité, nous avons donc, d'un côté, la mise en place d'un rituel chrétien qui absorbe et développe des aspects théâtraux et dramatiques afin de compenser et de réorienter ce *besoin de spectacle* des fidèles remarqué par Tertullien dès le II<sup>e</sup> siècle, et, d'un autre côté, un théâtre de rue, ce théâtre relié à la vie sociale, de tous les jours, représenté par les mimes et les *saltatores*, qui changent de forme, de noms et de costumes en même temps que la société qui les entoure, mais non de rôle, puisque les

gens d'Église continuent leurs condamnations tout au long du Moyen Âge, jusqu'à l'aube de la modernité.

Dès les débuts du christianisme en tant que religion officielle de l'Empire romain, l'Église avait dû faire face à une réalité différente de celle des tout premiers siècles et se conformer à une évolution de ses structures calquées sur les structures laïques impériales, ce qui entraîna la perte des valeurs initiales du message social de la croyance apostolique et l'apparition de dissensions doctrinaires bien visibles entre les IV<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> siècles et bien plus tard. Le combat pour la suprématie après le concile de Constantinople (381) entre les différents évêques (Antioche, Alexandrie, Rome, Jérusalem et Constantinople), les intérêts politiques et sociaux en fonction des provinces de l'empire, le fait que la doctrine commençait seulement à s'articuler aux III<sup>e</sup>–IV<sup>e</sup> siècles<sup>1</sup> et que la religion gréco-romaine était encore très forte, avec ses mœurs, ses cérémonies et ses spectacles<sup>2</sup>, firent que l'église se confronta très tôt à des situations délicates pour sa survie et sa cohésion, qui menèrent aussi à un certain nombre de compromis et même d'*alliances* avec le monde laïque, moins visibles à cause de l'intransigeance des écrits des saints Pères, mais bien existants.

---

<sup>1</sup> Après les persécutions, au moment de l'officialisation de la religion chrétienne, on s'est rendu compte que le dogme était interprété différemment en fonction des prêtres qui prêchaient aux fidèles l'interprétation de leur choix, de leur option. Résultat : dissensions, entre le dogme « orthodoxe » dicté par Constantinople et les interprétations « hérétiques » qui ne s'y pliaient pas.

<sup>2</sup> Pour les tensions existantes entre hellénisme et christianisme au IV<sup>e</sup> siècle, voir : Gilbert Dagron, « Le problème religieux. Naissance d'un empire chrétien d'Orient », In : *Travaux et mémoires*, III, CNRS, Paris, Éditions Boccard, 1968, p. 147-203.



Fig. 1 : Miniature du fol.78v du manuscrit de la *Chronique illustrée de Jean Skylitzes de Madrid*, figurant Gryllos et sa troupe se moquant du patriarche Ignatios (reprod. in V. Tsamakda, *The Illustrated Chronicle of Iannes Skylitzes in Madrid. With 604 illustrations*, Leuven, Alexandros Press, 2002, pl. 192)

Il en fut ainsi avec le monde du spectacle et des fêtes païennes, rejeté dans un premier temps (si nous pensons à Tertullien, St. Augustin, Sévère d'Antioche, Jean Chrysostome, etc.), puis dompté en quelque sorte, assimilé, épuré petit à petit de ses valeurs anciennes et reconverti aux besoins et aux mœurs chrétiens.

La nouvelle église héritait de toute la pompe de la cour romaine, du culte de l'empereur, du faste propre aux sorties en public, du spectaculaire, et de la mise en scène continuelle des personnalités occupant une position importante dans la société constantinopolitaine. C'est à la lumière de cette situation historique qu'il faut comprendre l'importance de la naissance du culte des saints et de l'enracinement des *discours panégyriques* chrétiens, discours de louange hérités des Grecs antiques mais transformés en *encomia*, ou chants de louange qui énuméraient les faits exemplaires de certaines personnalités au cours des fêtes populaires ou religieuses. Au fil du temps, l'église a développé les hymnes, les discours encomiastiques, les sermons, les chants qui soulignaient le caractère foncièrement dramatique du contenu de la liturgie, dont la forme était arrivée à répondre, elle aussi, comme l'avait fait le théâtre tant honni, aux besoins de *voir, d'entendre et de sentir* la présence du Christ et des saints au sein de l'église qui les célébrait, comme le souligne Tertullien dans son *De spectaculis*.

De nombreux autres éléments « païens » à caractère théâtral ont été repris par le rituel chrétien dont nous ne citerons que quelques exemples : les vêtements sacerdotaux, la mise en espace des cérémonies, la gestuelle des prêtres, l'adresse aux images sacrées, les interventions alternatives des chœurs<sup>3</sup>, etc. Pour le rituel des funérailles, que les Byzantins ont hérité des Grecs, nous voyons par exemple la présence active des pleureuses et des *mirologues*, poèmes à fonction cathartique, que l'on retrouve dans les lamentations de la Vierge, chez Grégoire de Nazianze, chez Romanos le Mélode et, par la suite, en Occident, en passant par le sud de l'Italie<sup>4</sup>. Il en est de même pour le calendrier des fêtes, qui était en grande partie bien établi au IV<sup>e</sup> siècle, dicté par Jérusalem, Constantinople et Rome et qui était calqué sur les formules existantes.

Il en fut ainsi, par exemple, dans le cas de ce que les Romains appelaient *Calendae*, initialement fêtées le premier jour de chaque mois dont le plus important était le jour de la nouvelle année, c'est-à-dire le 1<sup>er</sup> mars, transféré plus tard au 1<sup>er</sup> janvier. Les Romains célébraient cette fête de la nouvelle année par des jeux de travestis et de masques en pleine rue, et des suites de banquets orgiaques. L'Église institua au cours du IV<sup>e</sup> siècle une suite de fêtes chrétiennes qui duraient du 1 au 6 janvier, puis du 25 Décembre au 8 janvier, période pendant laquelle le peuple était considéré comme l'invité de l'empereur, buvant et mangeant aux dépens de ce dernier. Bien que l'Église condamnât ces excès de nourriture et de joie dionysiaque (dances, mascarades, et travestis), comme le montre le 62<sup>e</sup> canon du Concile *in Trullo*<sup>5</sup> en 692, elle fermait partiellement les yeux ou semble avoir appliqué modérément les sanctions promises,

<sup>3</sup> Il s'agit du *chant antiphonique* ou *psalmodie*, qui consiste en l'interprétation collective du psaume par deux groupes de croyants qui chantent les versets en chœurs alternatifs, dans une sorte de dialogue musical. Ce dernier type de chant était une nouveauté apportée de Syrie par deux mélodes qui avaient pris l'exemple d'Ephrème le Syrien, diacre d'Edesse (Antioche), qui avait introduit des *antiphones* (strophes chantées alternativement par deux chœurs et suivies d'un refrain) dans la musique cultuelle pour faire face aux pressions hérétiques.

<sup>4</sup> Dès le début du XIII<sup>e</sup> siècle les *laude* et plaintes dialoguées deviennent très courantes et des poètes comme Jacopone da Todi, frère mineur de François d'Assise, s'inspirent aussi bien des écrits byzantins entrés dans les *dévotions* latines que des compositions folkloriques pour composer leurs poèmes religieux.

<sup>5</sup> « On prohibe tous les derniers vestiges des superstitions païennes, les fêtes des *calendes*, les *bota* (fêtes en l'honneur de Pan), les *brumalia* (en l'honneur de Bacchus), les réunions du 1<sup>er</sup> mars, les danses publiques des femmes, les déguisements des hommes en femmes et réciproquement ; de même les déguisements à l'aide de masques comiques, satyriques ou tragiques, l'invocation de Bacchus lorsque l'on presse le raisin. » In : Karl Joseph von Hefele, *Histoire des Conciles, d'après les documents originaux*, trad. de l'allemand et notes critiques par Dom. H. Leclercq, Paris, Letouzey et Ané éditeurs, 1909, tome III, p. 570.

puisque ces traditions païennes ont pu résister pendant tout le Moyen Âge, dans les *munners* et *wildmen* anglais<sup>6</sup> et jusqu'au <sup>xxi</sup>e siècle, dans les régions de montagne des territoires romanisés du centre et de l'est européen. Preuves de la continuité des *calendes* en sont, par exemple, les jeux masqués de *Chalande* en Suisse, et les *Colinde*, chantées en Roumanie (en Transylvanie et en Moldavie surtout), de maison en maison et dont on garde encore, dans des villages de montagne, des versions archaïques, qui parlent de rites agraires, de mort et de renaissance. Chants et récitatifs qui s'accompagnent de convois de masques et de travestis qui ont, eux aussi, survécu autour du jour de l'an. Encore de nos jours, en Moldavie, il est possible d'assister à d'étranges affrontements de rue entre les Beaux et les Laids ou à des danses qui ont pour protagonistes des personnages masqués et munis de bâtons, couverts entièrement de peaux de mouton, d'ours ou de chèvre<sup>7</sup>.



Fig. 2 : Personnages masqués du jeu des Hérodes, Botiza, Maramureș, Roumanie, 2002  
(photographie prise par nous)

<sup>6</sup> Voir Chambers E. K., *The English Folk-play*, Oxford, Clarendon Press, 1969 (1<sup>ère</sup> éd. 1933).

<sup>7</sup> Voir N. Jula – V. Mănăstireanu, *Tradiții și obiceiuri populare românești. Anul Nou în Moldova și Bucovina* [Traditions et coutumes populaires roumaines. Le nouvel an en Moldavie et Bucovine], Bucarest, Editura pentru Literatură, 1968 ; Simion Alterescu et alii, *Istoria Teatrului în România* [Histoire du théâtre en Roumanie], vol. I, Bucarest, Editura Academiei, 1965, p. 41-87.

Pour remonter à nouveau dans le temps, nous pouvons suivre les traces de ce genre de travestis à Constantinople à travers les témoignages de Constantin VII Porphyrogénète, qui décrit dans son *Livre des Cérémonies* « la danse des Goths » interprétée par les deux factions, qui avait lieu le neuvième jour après Noël, soit le 2 janvier, au cours du banquet impérial appelé « des dix-neuf lits », sous les regards des grands hiérarques de l'Église<sup>8</sup> : il s'agit d'une *danse mimée*, qui mélangeait des mouvement guerriers sublimés (« ils se disposent en formation circulaire comme une armée, les uns bloqués à l'intérieur du cercle [...] ils font cela trois fois », etc.), des costumes barbares (les danseurs étaient vêtus de peaux d'animaux, « fourrures retournées ») et un chant, dans une langue incompréhensible, probablement du latin déformé ou une langue qui était parlée aux confins nord de l'empire, puisque Albert Vogt parle même d'éventuels mots daces<sup>9</sup>. Elle consistait en des mouvements rythmiques mimant une confrontation entre deux groupes de guerriers masqués, portant des boucliers et des bâtons en guise d'épées, tout cela sur les mélodies jouées par les luthiers. Il s'agit très probablement d'une forme archaïque de la danse des épées que l'on retrouve avec de multiples variantes dans l'ensemble du territoire européen au Moyen Âge, souvent accompagnées de la flûte et rythmées par le tambour, même dans les cas roumains déjà cités.

Ces quelques exemples de continuité, de transmission d'une culture spectaculaire et théâtrale, qui a propagé ses ondes au niveau liturgique aussi bien qu'au niveau des traditions populaires, vont dans le sens de l'affirmation de Gilbert Dagron, reprise depuis par tant d'autres chercheurs et historiens :

Le monde byzantin, par sa nature même, était un monde du religieux aussi bien qu'un monde du spectacle. Il existait dans le style propre de cette civilisation une théâtralité du cérémonial religieux comme du cérémonial de cour. Et les empereurs ont toujours et partout aimé s'entourer de cette théâtralité.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Constantin Porphyrogénète, *Livre des Cérémonies*, 2 tomes, texte établi et traduit par Albert Vogt, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1935, 1939, p. 182-185, et le commentaire du texte par A. Vogt, *op. cit.*, tome II, p. 186-191, qui précise qu'il s'agissait d'une sorte de danse ou de ronde autour de la table impériale. Voir aussi Vénétià Cottas, *Le théâtre à Byzance*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1931, p. 14-15, et Ottorino Pasquato, *Gli Spettacoli in S. Giovanni Crisostomo. Paganesimo e Cristianesimo ad Antiochia e Costantinopoli nel IV secolo*, Roma, Pontificio Institutum Orientalium Studiorum, 1976, p. 267 (qui ne fait que mentionner cette danse).

<sup>9</sup> Ce qui nous permettrait de lancer l'hypothèse d'une origine commune de ces travestis associés à la danse guerrière autour des fêtes de Noël et du Nouvel An sur le territoire de la Roumanie.

<sup>10</sup> Răzvan Ionescu, *Când sfinții mergeau la teatru, Ecouri dintr-un altfel de Bizanț* [Quand les

Cette théâtralité a effectivement pénétré dans le rituel liturgique, jusqu'à donner forme à certains drames liturgiques, comme celui des *Enfants dans la fournaise*, auquel j'ai consacré une étude à part<sup>11</sup>, qui ne peut être compris qu'à l'intérieur du cérémoniel religieux byzantin et qu'il n'a jamais quitté pour se développer en tant que théâtre, comme en Occident, peut-être justement parce que la pression et la menace du « spectacle idolâtre » était beaucoup plus forte et plus présente que dans les restes de l'Empire romain d'Occident.



Fig. 3 : *Les enfants dans la fournaise*, fresque de l'exonarthex du monastère de Sucevița, Moldavie roumaine, 1595 (photographie prise par nous)

Pour ce qui est des empereurs qui aimaient s'entourer de cette théâtralité, le nombre signifiant d'études consacrées à l'histoire des mimes et des jongleurs (*joculatores*) nous montre que la grande majorité des dirigeants et des hauts dignitaires et nobles, depuis la fin de l'Antiquité à la Renaissance, se sont fait entourer et servir par ces histrions plurivalents qui ont assuré la continuité des arts du spectacle dans le monde byzantin et occidental<sup>12</sup>.

saints allaient au théâtre, Échos d'un autre Byzance], Bucarest, Curtea Veche, 2007, p. 11. Voir aussi, Gilbert Dagron, *Empereur et prêtre, étude sur le « césaropapisme » byzantin*, Paris, Gallimard, 1976, p. 111.

<sup>11</sup> Ștefana Pop-Curșeu, „Le Mystère des enfants dans la fournaise : iconographie et histoire du théâtre byzantin“ In : *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Series dramatica*, n°. 3, 2008, Cluj-Napoca, p. 137-163 (<http://studia.ubbcluj.ro/serii/dramatica>).

<sup>12</sup> Edmond Faral, *Les Jongleurs en France au Moyen Âge*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Honoré Champion, 1964 ;

Admirés par les ambassadeurs occidentaux à Byzance (comme le prouve le récit de l'évêque Liutprand au <sup>x<sup>e</sup></sup> siècle<sup>13</sup>), demandés par les rois Francs aux rois barbares (comme l'avait fait Clovis au <sup>vi<sup>e</sup></sup> siècle à Théodoric le Grand<sup>14</sup>), amenés de Byzance à la suite d'alliances et de mariages impériaux (comme ce fut le cas de la princesse byzantine Théophano qui épousa Otton II, 955–983) ou simplement partis des grandes villes de l'Empire romain d'Orient (vers la Russie, christianisée en 988, et vers les bords de l'empire) et de l'Empire romain d'Occident (après sa chute en 476) pour aller de ville en ville et de cour en cour pour amuser les foules et les nobles, les mimes ont peuplé peu à peu l'ensemble de l'Europe.

Le jeu des mimes à Byzance ne dépendait ni d'un théâtre, ni d'une scène, ni d'un contexte précis, mais ils exhibaient leur corps, ils mimaient leurs textes au rythme de leur musique partout, que ce soit dans la rue, à l'hippodrome, dans les maisons des riches ou aux banquets impériaux. C'est justement cette capacité d'adaptation qui a assuré la survie de leur art au cours des siècles, tout en créant pour les chercheurs d'aujourd'hui une grande difficulté quant à leur définition et à leur circonscription.

C'est ainsi que, après avoir énuméré, dans un long paragraphe, les multiples visages des jongleurs (musiciens, poètes, saltimbanques, vagabonds, montreurs d'animaux, etc.), Edmond Faral arrive à considérer comme des jongleurs « tous ceux qui faisaient profession de divertir les hommes »<sup>15</sup>. En effet, les amples recherches menées à ce propos montrent que derrière la « profession » de jongleur se cachent de nombreuses activités (comme le prouve une liste faite par John of Salisbury au <sup>xii<sup>e</sup></sup> siècle, dans son *Polycraticus* : « mimi, salii vel saliares, balatrones, aemiliani, gladiatores, palaestritae, gignadii, praestigiatres, malefici quoque multi et tota jocularum scena »<sup>16</sup>) qui contrevenaient le plus souvent aux désirs de l'Église, dans la bonne tradition des premiers siècles chrétiens, mais qui s'immisçaient aussi de temps à autre dans les mœurs du

---

Sandra Pietrini, *I giullari nella vita e nell'immaginario medievali*, CD-Rom, Università degli studi di Firenze, 1999.

<sup>13</sup> Liutprand de Crémone, *Ambassades à Byzance*, trad. du latin Joël Schnapp, présentation et annotation par Sandrine Lerou, Toulouse, Éditions Anacharsis, 2005, p. 36-37.

<sup>14</sup> Cassiodore raconte que Clovis aurait demandé à Théodoric, roi des Ostrogoths (474–526), de lui envoyer un harpeur et que celui-ci aurait répondu à sa demande ; *Variarum libri XII*, II, 40-41, cf. E. Faral, *Les Jongleurs en France au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 8, note 1.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 2, définition reprise explicitement par Sandra Pietrini: « I giullari medievali erano intrattenitori professionisti che si guadagnavano da vivere dando spettacolo e facendo divertire il pubblico. », *I giullari nella vita...*, *op. cit.*, 1.1, « Una questione di nomi ».

<sup>16</sup> P. L. col. 199, 406.



clergé<sup>17</sup>. Allardyce Nicoll attire l'attention sur les mauvaises habitudes du clergé ressortant des lois promulguées par Charlemagne. On interdisait ainsi aux évêques, abbés et abbesses de garder auprès d'eux des chiens de compagnie, des éperviers ou des mimes (*ioculatores*)<sup>18</sup>. Déjà avant cette date, au début du VIII<sup>e</sup> siècle, Bede le Vénérable notait dans une de ses lettres à Egbert qu'un grand nombre d'évêques aimaient s'entourer de gens qui les amusaient et les faisaient rire<sup>19</sup>, usage qui existait aussi en Russie, à la fin du Moyen Âge, d'après un modèle byzantin, avec le rôle cérémoniel de certains *skhomoroki*, jongleurs ambulants, qui étaient souvent condamnés pour leur impudence et leur incitation à la débauche des spectateurs chrétiens. Car voici comment ils apparaissent dans la supplique des prêtres de Niznij-Novgorod en 1636 :



Fig. 4 : Fresque de Sainte Sophie de Kiev, XII<sup>e</sup> siècle  
(reprod. *Sainte-Sophie de Kiev, monument public historique*, texte et choix des illustrations Grigori Logvine, Éditions Mistetstvo, Kiev, 1977)

<sup>17</sup> Il faut rappeler ici les parodies des grands mystères de la liturgie et du baptême, encouragés par certains empereurs depuis Néron à Constantin V et au jeune Michel III (842-867) qui, encore au IX<sup>e</sup> siècle, parodiait avec ses amis les cérémonies de l'église. Voir la récente étude sur le théâtre et le spectacle byzantin, de Massimo Bernabò : « Teatro a Bisanzio : le fonti figurative dal VI all'XI secolo e le miniature del Salterio Chludov », *Bizantinistica. Rivista di Studi bizantini e Slavi*, serie seconda, VI-2004, Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo, 2005, p. 57-86, 48 illustr.

<sup>18</sup> Voir Hermann Reich, *Der Mimus: Ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1901-1903, rééd. Hildesheim, 1974, vol. I., p. 803.

<sup>19</sup> Cf. E. Faral, *Les Jongleurs en France au Moyen Âge*, op. cit., p. 21.

[...] Ils suspendent des clochettes et se mettent sur le visage des masques poilus zoomorphes et un vêtement du même type ; puis ils se fixent à l'arrière des queues comme en ont les diables. Ainsi masqués, ils portent des membres honteux. Ils forment des cortèges de caractère diabolique, montrant leurs membres honteux. D'autres battent du tambourin, frappent dans leurs mains, dansent non seulement dans les maisons mais aussi dans les rues des villes, dans les villages et les bourgs [...].<sup>20</sup>

Il est très intéressant de remarquer que c'est durant le règne de Charlemagne que nous avons le plus grand nombre d'interdits concernant de près ou de loin les mimes-jongleurs, alors que leur présence n'est pratiquement pas signalée avant l'année 800<sup>21</sup>. En voici quelques exemples : on interdisait aux acteurs de porter des vêtements sacerdotaux appartenant à un rang ecclésial (une robe de moine, de nonne, ou n'importe quelle robe ecclésiastique) sous peine de punitions corporelles et d'exil<sup>22</sup>. En 813, le *Synodum Turonensis* décidait que le clergé devait s'abstenir des tentations par l'ouïe et par la vue et qu'il devait en conséquence fuir « l'obscénité des acteurs et l'indécence et insolence de leurs jeux » (« histrionum quoque turpium et obscaenorum insolentias jocosum »). Presque les mêmes termes sont utilisés par le *Synodus Cabilonensis*, tenu la même année : « histrionum sive scurronum et turpium seu obscaenorum jocosum insolentiam ». C'est toujours en 813 que le Concile de Mayence (*Concilium Moguntiacum*) promulgue un canon (le 14<sup>e</sup>) qui interdit aux prêtres et aux moines de participer aux affaires laïques (*negotiis secularibus*), parmi lesquelles est citée la profession de mime-jongleur (« turpis verbi vel facti jocolatorem esse »). En 816, le Concile d'Aix-la-Chapelle (*Concilium Aquigranense*, canon 83) stipule que les prêtres et les clercs ne doivent pas être présents aux spectacles donnés sur scène (*in scenis*) ou

<sup>20</sup> In N. B. Roždestvenskij, *K istorii bor'by s cerkovnym bezporjadkami, otgoloskami jazyčestva i porokami v ruskom bytu XVII*, v. Moskva, 1902, p. 18-31, trad. française par Jean-Claude Roberti, *Fêtes et spectacles de l'ancienne Russie*, Paris, CNRS, 1980, p. 49.

<sup>21</sup> C'est pendant ces mêmes années que Charlemagne avait fait venir de Monte Cassino en France la fameuse *Règle de Saint Benoît*, avec les reliques du saint, afin d'uniformiser le rituel monacal, de combattre la liturgie gallicane et d'imposer la liturgie romaine et le chant grégorien, en créant ainsi, sans le savoir, le sol fertile pour les germes du nouveau théâtre religieux médiéval.

<sup>22</sup> Allardyce Nicoll, *Masks, Mimes and Miracles: Studies in the Popular Theatre*, New York, Harcourt & Brace, 1931, p. 148, précise que le même type de décision a été prise par Roger II de Sicile en 1140. Voir aussi Felix Liebermann, « Schauspielerinnen fehlen dem Theater Siziliens um 1140 », *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, CXXVII, 1911, p. 388.

pendant les fêtes de mariage, lorsque les acteurs entrent ils doivent se lever et partir<sup>23</sup>.

Toutes ces interdictions vont pourtant de pair, de manière paradoxale, avec l'accroissement de l'intérêt de la cour et de certains ecclésiastiques comme Angilbert, conseiller de Charlemagne, pour les jongleurs poètes et musiciens. D'un côté, la protection de l'empereur assure aux artistes, hommes d'esprit et de lettres qu'étaient une partie des *ioculatores*, un bel épanouissement, mais d'un autre, des théologiens importants de la cour, comme Alcuin, « menai[en]t campagne contre ces histrions »<sup>24</sup>. Pourtant, il semble que les lois sévères contre les spectacles et les jeux des mimes promulguées par Charlemagne n'eurent pas beaucoup d'effet, puisque quelques années plus tard, le Concile de Paris de 829 (*Concilium Parisiense*) réprimandait le comportement des prêtres qui négligeaient leurs tâches à cause de leur amour pour les bassesses et les paroles sottes, pour les farces obscènes des histrions et telles autres vanités (canon 38, « scurrilitates et stultiloquia et histrionum obscaenas jocationes et caeteras vanitates »)<sup>25</sup>.

Sandra Pietrini remarquait dans son ample étude sur l'art des jongleurs le fait que leur mimique était connotée négativement surtout par opposition à la gestuelle austère et décente des membres du clergé pendant les offices divins. Pourtant, plusieurs témoignages critiquent certains chantres qui gesticulent de manière incontrôlée, en croyant mieux servir Dieu aidés par l'art des histrions. Voici ce que disait Aelredo di Rielvaux en décrivant le chant un peu trop animé des chantres de son temps : « Parfois l'ensemble de leur corps s'agit avec des mouvements histrioniques, les lèvres se contorsionnent, les yeux se roulent, les épaules sautent, et à chaque note correspond une flexion des doigts »<sup>26</sup>. Rappelons ici, pour garder le contact avec les sources byzantines,

<sup>23</sup> Voir aussi canons 100 et 145. Cf. A. Nicoll, *Masks, Mimes and Miracles*, op. cit., p. 147. Voir de même le chap. 1.8, « La condanna dei giullari », consacré par S. Pietrini, *I giullari nella vita...*, op. cit., aux interdictions visant les jongleurs au Moyen Âge.

<sup>24</sup> E. Faral, *Les Jongleurs en France au Moyen Âge*, op. cit., p. 19. Dans ses lettres, Alcuin nomme souvent le danger que représentent les acteurs ; il attire l'attention d'un jeune ami qui partait pour l'Italie qu'il « vaut mieux faire plaisir à Dieu qu'aux acteurs et qu'il vaut mieux prendre soin des pauvres que des mimes. », Épître XXII. Type d'avertissements qu'on retrouve dans d'autres lettres, comme l'Épître CLXXXIX ; cf. *ibid.*, p. 18, et A. Nicoll, *Masks, Mimes and Miracles*, op. cit., p. 148.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>26</sup> « Interim histrionicis quibusdam gestibus totum corpus agitur, torquentur labia, rotant oculi, ludunt humeri; et ad singulas quasque notas digitorum flexus respondet », Aelredo di Rielvaux, *De speculo caritatis*, II, 23 (CC.CM 1), cf. S. Pietrini, *I giullari nella vita...*, op. cit., ch. 1.9, « La gesticulatio ».

la manière dont Jean Chrysostome lui-même condamnait les ariens car ils se montraient, disait-il, pas mieux que des fous, agitant et bougeant leurs corps, émettant des sons bizarres, créant des habitudes étrangères aux choses de l'esprit. « Ils introduisent les mœurs des mimes et des danseurs dans les lieux sacrés. Leurs esprits sont obscurcis par ce qu'ils ont entendu et vu dans les théâtres. Ils confondent l'action théâtrale avec le cérémonial de l'église »<sup>27</sup>. Ce passage touche exactement les mêmes cordes sensibles que les reproches faits plus tard aux prêtres médiévaux occidentaux qui s'inspiraient de l'art des jongleurs pour mieux capter l'attention de leurs ouailles. On retrouve le même type de jugement chez le dominicain Umberto da Romans : « Sunt praeterea mille larvae, mille corrugationes narium, mille contorsiones labiorum, quae decorem disciplinae deturpant, et faciei pulchritudinem quae est speculum disciplinae »<sup>28</sup>. Image caricaturale, en effet, car comme le note Sandra Pietrini, « egli raccomanda di evitare soprattutto i gesti ridicoli e derisori, i gesti scimmieschi, cioè imitativi, e quelli dei ribaldi e dei giullari, che sono turpi »<sup>29</sup>, gestes et mimiques que l'on retrouvera aussi beaucoup plus tard, au xvii<sup>e</sup> siècle, puisque la Bruyère s'en plaint dans ses *Caractères*, et bien après<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Cf. H. Reich, *Der Mimus*, op. cit., I, p. 135, et A. Nicoll, *Masks, Mimes and Miracles*, op. cit., p. 139. À propos du cérémonial théâtral de l'église, voir aussi Nicolae Iorga, *Istoria vieții bizantine* [L'histoire de la vie byzantine], Bucarest, ed. Enciclopedică, 1974, p. 100-101 ; à propos de Jean Chrysostome et son rapport à la musique liturgique voir O. Pasquato, *Gli Spettacoli in S. Giovanni Crisostomo...*, op. cit., p. 269-287 et 301-308.

<sup>28</sup> Umberto da Romans, *Expositio ad regulam Beati Augustini*, cf. Carla Casagrande – Silvana Vecchio, « L'interdizione del giullare nel vocabolario clericale del XII e del XIII secolo », In : *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Federico Doglio (dir.), Atti del II Convegno di Studio, Viterbo 17-19 giugno 1977, Bulzoni, 1978, p. 207-258, p. 229, note 67.

<sup>29</sup> S. Pietrini, *I giullari nella vita...*, op. cit., ch. 1.9, « La gesticulatio » : « Magis cavendum est ei a gestibus risoriis, qui scilicet incitant ad ridendum; vel turbativiis, qui alios turbant; vel derisoriis, per quos alii deridentur; vel simiaticis, per quos aliorum gestus repraesentatur, sicut simiae faciunt; vel turpibus, ut ribaldi faciunt, vel ioculatoriis ut faciunt histriones », *ibid.*, note 6.

<sup>30</sup> « Le discours chrétien est devenu un spectacle. Cette tristesse évangélique qui en est l'âme ne s'y remarque plus : elle est suppléée par les avantages de la mime, par les inflexions de la voix, par la régularité du geste, par le choix des mots, et par les longues énumérations. On n'écoute plus sérieusement la parole sainte : c'est une sorte d'amusement entre mille autres ; c'est un jeu où il y a de l'émulation et des parieurs. », La Bruyère, *Les caractères ou les mœurs de ce siècle*, In : *Moralistes du xvii<sup>e</sup> siècle, de Pibrac à Dufresny*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1992, Chapitre XV, « De la chaire », p. 933. Pour la relation église / théâtre pendant cette période et après, voir l'intéressant ouvrage de Jean Dubu, *Les églises chrétiennes et le théâtre*, Grenoble, PUG, Theatrum mundi, 1997.

À une période où naît le drame liturgique en France, d'un désir d'embellissement d'un rituel peut-être trop austère, l'autre théâtre entre à son tour dans les églises par l'intermédiaire des jongleurs et s'immisce dans les processions et les cérémonies des jours de fête : « Si, en l'honneur du Christ, de la Vierge, ou d'un saint, une procession était organisée, on comptait sur la magnificence de la pompe pour exalter les esprits, et nul ne savait mieux que les jongleurs étaler des costumes fascinants, sonner des fanfares perçants, parer splendidement un cortège [...] et la joie grandissait avec le bruit qu'ils faisaient »<sup>31</sup>. Le danger était ainsi tout près, surtout que la figure du mime et fou continuait à être diabolisée. D'ailleurs, déjà en 890, le concile de Nantes (*Conclium Nanetense*), en prononçant des interdictions visant les fêtes carnavalesques, fait une référence directe aux masques de diables utilisés (*larvas daemonum*) par les jongleurs<sup>32</sup>.



Fig. 5 : Miniature du Psautier de Stephen of Derby, Oxford, Bodleian library, ms. Rawlinson, G. 85, f.81 v. (reprod. S. Pietrini, *I giullari nella vita...*, op. cit., fig. 13)

<sup>31</sup> E. Faral, *Les Jongleurs en France au Moyen Âge*, op. cit., p. 30-31.

<sup>32</sup> A. Nicoll, *Masks, Mimes and Miracles*, op. cit., p. 148.

Et, comme le montre une miniature du Psautier de Stephen of Derby, les bouffons ou *ioculatores* ne pouvaient que tourner en ridicule l'action très sainte des chantes et du clergé en général, ce qui attirait encore plus sur eux l'opprobre de la morale chrétienne médiévale, de la même manière que l'avaient fait les mimes byzantins, acteurs des « pompes de Satan » pour Jean Chrysostome.

Vous êtes auditeurs de Jean, vous apprenez de lui des choses qui sont de l'Esprit de Dieu : et vous irez ensuite entendre des courtisanes qui disent des obscénités et font des représentations encore plus obscènes, et vous iriez voir des infâmes échanger des soufflets sur la scène ! [...] Tout ce qui s'y dit, tout ce qui s'y fait est pompe de Satan.<sup>33</sup>

[...] Tout ce qui se fait dans ces représentations malheureuses ne porte qu'au mal : les paroles, les habits, le marcher, la voix, les chants, les regards des yeux, les mouvements du corps, le son des instruments, les sujets même et les intrigues des comédies, tout y est plein de poison, tout y respire l'impureté.<sup>34</sup>



Fig. 6 : Détail d'un diptyque d'ivoire de Flavius Anastasius, 517, Victoria and Albert Museum (photographie prise par nous)

<sup>33</sup> *Commentaire sur l'Évangile selon saint Jean*, Homélie I, trad. de M. l'abbé le Mère, in Saint Jean Chrysostome, *Œuvres complètes*, sous la direction de M. Jeannin, Bar-le-Duc, L. Guérin et C<sup>e</sup>, 1865, p. 103-104.

<sup>34</sup> *Commentaires sur l'Évangile selon saint Matthieu*, Homélie XXXVIII, In : Jules de Douhet, *Dictionnaire des Mystères*, Genève, Slatkine Reprints, 1977 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, Migne, 1854), col. 51.

Faut-il encore prouver la continuité de l'art théâtral des mimes dans l'empire byzantin comme en Europe occidentale et orientale ? Cet art polymorphe, qui a évolué souvent parallèlement à la vie religieuse, mais dont on perçoit clairement les interférences avec le monde ecclésial, non seulement dans la guerre homilétique et législative que l'Église chrétienne lui avait déclarée (qui avait pour réponse les satires et les moqueries les plus caustiques), mais aussi dans une certaine collaboration plus ou moins licite des jongleurs et du clergé qui voulait attirer les foules encore mi-païennes sur la voie du salut. Un compromis que les grands théologiens ne se sont jamais résignés à faire, mais qui était inévitable pour l'église en son ensemble, comme d'ailleurs tant d'autres qu'elle devait accepter, pour assurer la transmission d'un bagage culturel religieux qui ne pouvait se débarrasser de la théâtralité à multiples facettes qui l'imprégnait.